

Breasted

FONDATION EUGÈNE PIOT

DIRECTOR'S LIBRARY
ORIENTAL INSTITUTE
UNIVERSITY OF CHICAGO

A PROPOS D'UN BUSTE ÉGYPTIEN

RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE MUSÉE DU LOUVRE

PAR

GEORGES BÉNÉDITE

Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(Premier fascicule du Tome XIII)

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1906

A PROPOS D'UN BUSTE ÉGYPTIEN

RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHES I-II

Le temps est déjà loin où, pour défendre la sculpture égyptienne contre la théorie de l'invariabilité du canon hiératique, Emm. de Rougé esquissait, avec sa sûreté de vue ordinaire, les grandes lignes d'un classement des monuments figurés de l'Égypte antique en vastes périodes correspondant aux quatre grandes divisions historiques, classement qui parut si exactement approprié qu'on s'en est contenté pendant plus de trente ans et qu'on l'a érigé en un dogme encore aujourd'hui très vivace, puisque la connaissance de l'art égyptien répandue dans le grand public ne va pas beaucoup au delà. Cependant, Mariette chez qui le sens archéologique et l'esprit du détail étaient sans cesse tenus en éveil par les découvertes d'alors, si fertiles en points de comparaisons, se plaisait à constater dès ce moment, notamment pour l'Ancien Empire, des particularités qui permirent d'envisager ces grandes périodes sous un aspect un peu plus complexe; et cette manière de voir devait être le point de départ d'une conception nouvelle et féconde, en ce qu'elle reconnaissait implicitement à l'art égyptien cette vitalité persistante qui, observée pas à pas dans sa

marche évolutive, donnait l'explication des transformations essentielles au tournant des grandes périodes¹. Mais, dans la détermination de ces caractères, une confusion a été commise : on a classé et comparé des entités sans tenir suffisamment compte de leur nature. Il en est résulté certaines invraisemblances et la plus grave était celle qui faisait dériver plus ou moins directement l'imagerie hiératique des temples thébains de l'art naturaliste des mastabas memphites. On croyait à une véritable dégénérescence académique de cet art vivant et jeune sous l'influence déprimante d'un respect trop servile des conventions. Ce jugement conforme, semblait-il, à l'une de ces lois fatales qui président au développement artistique de toutes les civilisations, avait l'inconvénient de négliger la coexistence en pleine période sacerdotale d'un style qui l'était au plus au haut degré et d'un style qui l'était aussi peu que possible, et ce contraste ne constituait pas, dans l'art égyptien, un phénomène passager et isolé, mais paraissait durer aussi longtemps que le premier et le second empire thébain, et, qui plus est, que l'époque saïte : on savait déjà qu'à côté des représentations canoniques des dieux et des rois, d'un type si peu variable qu'on le retrouve sans le moindre changement dans les plus formidables colosses que la main de l'homme ait sculptés et dans les plus infimes figurines des trousseaux d'amulettes, ainsi que dans les bas-reliefs reproduisant à satiété sur les murs des temples les mêmes scènes mystiques ou liturgiques, les tombes des grands officiers de la cour thébaine présentaient des scènes de la vie réelle, exécutées avec une liberté et une fantaisie qui ne le cédaient guère à celles de Saqqârah. L'art industriel du même temps, on ne l'ignorait pas davantage,

1. On trouvera peut-être superflu que je rappelle ici combien fut important le progrès réalisé en France par la publication du tome I^{er} de l'*Histoire de l'Art* de G. Perrot et Ch. Chipiez qui systématisait les données les plus éparses et introduisait l'explication du rôle des monuments par les croyances et de leurs conditions matérielles par les conditions de race et de climat. Moins systématique, l'*Archéologie égyptienne* de Maspero est l'exposé le mieux documenté sur la question : tout ce qui a trait à la technique des arts y est formulé d'une manière qui restera longtemps le modèle du genre. Une nouvelle édition, complétée et révisée sur certains points que les dernières découvertes ont éclairés d'une lumière nouvelle, conservera à cet ouvrage, dans l'état actuel de la science, la classique autorité qui lui appartient.

témoignait d'un sentiment de la forme, de la composition et de l'agencement des figures qui avait les plus étroits rapports avec ces scènes de la vie réelle et n'en avaient que de très éloignés avec l'hiératisme contemporain. Ces contradictions étaient acceptées, mais non expliquées, ou simplement reçues comme une preuve des aptitudes variées du génie de la race et de ses ressources artistiques et industrielles. Il était pourtant visible que ces deux formes de l'art correspondaient à deux courants parfaitement distincts et qu'on pouvait tout au moins suivre depuis le Moyen Empire jusqu'à la fin de l'époque saïte, à savoir un courant de production laïque et populaire, éminemment libre et exposé à subir au plus haut degré toutes les influences, et un courant de pratique traditionaliste et sacerdotale, susceptible de ne subir d'influence qu'à l'intérieur de certaines limites fixées d'avance.

Ce fait capital, qui domine tout le développement de la sculpture égyptienne à travers les trois ou quatre millénaires de sa durée, pour cesser d'être considéré comme une simple vue de l'esprit et prendre rang de vérité acquise, avait besoin, comme c'est toujours le cas, d'être mis brusquement en lumière par une découverte importante. C'est ce qui est arrivé grâce aux fouilles du musée de Berlin au temple d'Ousirnirâ à Abousir. Le déblaiement des bas-reliefs¹ a dû quelque peu surprendre ceux qui, s'attendant à voir réapparaître le style contemporain des mastabas de Saqqârah, se sont retrouvés en présence des procédés de figuration hiératique d'un âge plus récent. Ce n'était pas là, à vrai dire, le plus ancien échantillon de ce style, qui remonte bien au delà, dans les bas-reliefs rupestres du Sinaï ; mais c'était, par le rôle même qu'il jouait dans la décoration du temple et par l'importance des représentations, le plus significatif. En outre, cette constatation permettait d'en reculer singulièrement les ori-

1. Ces curieux bas-reliefs, dont une notable partie représente le cérémonial de la fête *Sed*, vont être, semble-t-il, incessamment publiés par M. de Bissing, qui a largement subventionné les fouilles exécutées par MM. Borchardt et Schaefer, pour faire suite au volume consacré à l'architecture par le Dr Borchardt.

gines, attendu que les bas-reliefs en question n'ont, à aucun degré, ce caractère de tâtonnement et d'incertitude qui marque les premières étapes d'une transformation. Je pense au surplus qu'il en aurait été de même, si l'on avait retrouvé les bas-reliefs des temples de la iv^e dynastie. Le point de départ de ce style hiératique me paraît devoir être cherché, bien au delà du temps des pyramides, en pleine époque thinite et, probablement, beaucoup plus près de Ménès que des derniers rois. Dès que furent fixés et stylisés les attributs de la royauté et les types des dieux, cet art protocolaire et religieux était par cela même créé¹ et avait dû très rapidement se fixer, comme l'écriture dont il n'est pour ainsi dire qu'une forme, plus exclusivement figurative.

Ceci admis, une objection est à prévoir. Dans les mastabas, indépendamment et parfois même au milieu des scènes mouvementées de la vie réelle, il existe des représentations (en pied ou assises) des propriétaires de la tombe qui, tout en ayant les traits du visage empreints d'un caractère réaliste plus ou moins marqué, n'en gardent pas moins des attitudes invariables et conventionnelles à ce point que l'épithète d'hiératique leur convient presque aussi bien qu'aux images royales et divines ; la même observation s'applique aux statues-portraits trouvées dans les mêmes tombes. Et, inversement, les statues royales, et, pour m'en tenir à l'exemple le plus topique, la célèbre image en diorite du roi Chéphren, conçue dans son ensemble comme un monument de l'art officiel régi par les prescriptions canoniques relatives aux images divines, n'en est pas moins traitée dans le détail avec une préoccupation du réalisme qui appartient en propre à l'art que nous avons qualifié de laïque et de profane. N'y a-t-il pas dans ces deux cas dérogation au principe admis, et comme ils se multiplient par une infinité d'exemples, ne doit-on pas se demander ce qu'il reste d'une règle qui tient dans l'art égyptien moins de place que ses exceptions ? Nous ferons simplement observer que la repré-

1. Il atteint déjà un haut degré de perfection dans les ivoires du roi *Den* (l'Ousaphais de Manéthon), Fl. Petrie, *Royals Tombs*, I, pl. X, 13, et pl. XI, 8.

sensation du double, qu'il s'agisse ou non du roi, constitue à toutes les époques de l'art égyptien, un type hybride qui participe par sa nature même aux deux formes de l'art. La pose et le maintien, le costume et les attributs n'y sont pas laissés à l'arbitraire du modèle ou au goût de l'artiste, mais restent les éternelles répliques d'une formule traditionnelle qui les fait rentrer dans l'imagerie religieuse ; mais, en même temps, le souci de la ressemblance, qui a sa source dans le génie observateur et naturaliste du dessinateur et du sculpteur égyptien et, de plus, dans la nécessité de ne rien négliger de tout ce qui peut assurer l'identité du mort en vue de la vie d'outre-tombe, ajoute à ces images une saveur de réalité ; dans les meilleurs morceaux, ces traits de vie et d'individualisme sont si puissamment marqués et l'emportent tellement sur la part faite aux conventions que le caractère religieux et funéraire du monument est celui auquel nous pensons le moins.

Et certes nous devons nous féliciter de cette rupture de l'équilibre à laquelle d'habiles artistes, virtuoses du calcaire tendre ou des roches dures, se laissèrent parfois entraîner par l'ardeur de leur tempérament, car, si l'on fait abstraction des monuments religieux ou funéraires par destination, il ne reste plus, pour nous documenter sur la sculpture iconique conçue sans aucune intention religieuse ou funéraire, qu'une catégorie d'œuvres relativement restreinte comme nous l'allons voir, et même est-il bon de se rappeler que cette catégorie est aussi le plus souvent de provenance funéraire. Les serdabs des mastabas et les caveaux des hypogées en sont le gisement le plus ordinaire et cela ne doit pas plus nous surprendre que de retrouver autour des cercueils des pièces de mobiliers qui, après avoir embelli la demeure supraterrrestre de l'Égyptien vivant, partirent après sa mort par le même convoi que la momie, pour partager sa vie souterraine et lui ôter le regret de l'autre. Telles sont, à mon sens, dans de très nombreux cas, les élégantes et charmantes statuettes thébaines exécutées avec un art infini dans un bois choisi : elles offrent cette particularité bien significative d'être arrivées

jusqu'à nous emmanchées avec peu de soin et d'une manière expéditive sur des socles à légendes funéraires d'une fabrication rudimentaire, qui font le plus violent contraste avec la parfaite exécution des figures et que, selon toute vraisemblance, les fournisseurs de la nécropole adaptaient au dernier moment, pour ne rien laisser tomber d'un formalisme dont tous les profits n'étaient pas pour le défunt.

Ce qui prédomine dans nos musées et tout spécialement dans la catégorie des monuments lourds, c'est la statue officielle, votive ou intentionnellement funéraire ; et, comme, en dépit même du soin avec lequel le détail en est traité, le type en est traditionnel, il s'en dégage cette impression de monotonie et de roideur qui fausse sensiblement la notion que nous devrions avoir de l'art égyptien en général et de la sculpture iconique en particulier. Pour arriver à une conception approximative de ce qu'a pu être la véritable activité artistique de l'Égypte, il faut commencer par faire table rase de la majeure partie de ces œuvres, les reléguer dans les tombes, ou dans les entrepôts de monuments funéraires qui avoisinaient les cimetières ; il faut, au besoin, clore les portes du temple¹ et reporter sa pensée tout entière sur cette infinité d'objets d'art plus ou moins menus, sur ces milliers de débris qui portent l'estampille non d'une race de nécrophores, absorbée toute sa vie durant en des pratiques funèbres ou cultuelles, mais d'un peuple vivant, jeune, imaginatif, ayant au plus haut degré l'instinct de l'élégance, parce que l'art ainsi révélé est celui de la rue, du bazar, du harem surtout, où devaient aboutir les plus jolies trouvailles de l'imagination artistique,

1. Ceci s'applique d'une manière absolue au temple ptolémaïque, où aucune place n'est faite à l'art profane. Il n'en est pas de même des temples de la période thébaine : l'extérieur des pylônes et même des sanctuaires et, d'une manière générale, le grand développement de murailles qui forme les cours y sont décorés de bas-reliefs représentant, par des moyens complètement en dehors du formulaire hiératique, les principaux épisodes militaires et religieux du règne. De plus, une cachette, comme celle que M. G. Legrain exploite depuis trois ans sans l'avoir encore épuisée, nous montre que, parmi les très nombreuses statues votives déposées dans un temple, il en est qui répondent complètement à la donnée de la sculpture iconique sans intention religieuse et j'ai très présents à l'esprit certains morceaux qui modifient singulièrement les idées qu'on pouvait se faire de la statuaire thébaine par les statues des musées.

les plus ingénieuses nouveautés de la mode. Cette fécondité ne se manifestait pas seulement dans le domaine purement industriel ou décoratif, elle ne se bornait certainement pas à la création d'objets de toilette, d'ustensiles de luxe où la sculpture de figurines intervient avec ses thèmes charmants et variés, elle s'exerçait d'une manière aussi essentielle dans une branche encore plus importante, celle de la sculpture de portraits non funéraire ou religieuse, mais profane, civile et domestique, destinée à orner les habitations et répondant à un besoin de la nature humaine aussi justifié que celui qui a présidé à la décoration et à l'aménagement de la tombe.

Les formes diverses qu'a pu revêtir cet art du portrait, il serait certainement vain de se les représenter si, par avance, on n'a pas détruit en soi le préjugé tenace que les statues du double en étaient le décalque. Le personnage y est toujours conçu comme une sorte d'hiéroglyphe de l'homme ou du couple humain debout ou assis, et l'on conviendra que cette uniformité de pose et d'attitude, voire de costume, se concilie beaucoup plus avec sa destination spéciale qu'avec la diversité d'opinion, de moyens, de but et d'emploi, c'est-à-dire tout l'ensemble des questions que soulève la thèse du portrait pour le portrait dans une civilisation aussi peu démunie de ressources que pouvait l'être, même dans l'Ancien Empire, la civilisation égyptienne.

A quel esprit réfléchi peut-il échapper qu'une statue aussi complètement réalisée comme portrait que notre Scribe accroupi doive nous ouvrir la perspective d'ouvrages plastiques conçus dans un esprit et par des moyens très différents des autres statues de l'Ancien Empire? Ce n'est pas seulement une question de degré dans la beauté de l'exécution, ce qui d'ailleurs ne se comprendrait guère pour cette image d'un personnage obscur et anonyme, découverte dans un semblant de chapelle sans stèle gravée ni inscription. L'abîme qui sépare ce monument de tous les autres, ou peu s'en faut, ce n'est pas le génie d'un artiste incomparable qui l'a creusé, mais le bon hasard, grâce auquel ce petit portrait d'employé aux écritures non destiné à une tombe a fini par s'y échouer, alors que

tant d'autres statues analogues, d'une qualité égale, sinon meilleure, n'ayant jamais franchi l'enceinte des villes, ont partagé leur sort sans laisser de traces. Ce n'est pas tout : la propension bien naturelle qu'avait le modèle à se faire représenter dans l'exercice ou avec les attributs de sa fonction et de son métier était-elle une particularité de la profession de scribe et tout autre attirail que le papyrus et le calame était-il exclu des thèmes permis à la sculpture ? Le point de vue strictement réaliste et le goût quelque peu enfantin du trompe-l'œil qui se manifestent et dans la polychromie, et dans le procédé des yeux rapportés en cristal, et dans cette figuration de serviteurs de toute sorte, de soldats, de bateliers dont beaucoup franchissent la démarcation qui sépare le simple jouet de l'œuvre d'art, et dans les statues divines, mannequins à demi-articulés qui rendaient des oracles, tout cela ne nous rapproche-t-il pas des conditions de la sculpture occidentale du Moyen Age et n'est-ce pas de nature à élargir singulièrement le problème qui se pose à nous au sujet de l'une des branches les plus importantes de la sculpture ? Telles sont quelques-unes des idées qu'il m'a paru intéressant d'agiter en un moment où l'attention des savants, un peu moins désintéressée de l'art égyptien, commence à prendre part à un ordre de recherches qui a fait tant progresser l'histoire des autres civilisations.

*
* * *

Le monument au sujet duquel j'ai cru devoir faire cet exposé est un buste grandeur nature du roi Aménôthès IV-Akhounaton, récemment acquis par le Louvre (pl. I et II). La matière est un calcaire assez fin de grain, quoique très tendre et que le temps a revêtu d'une patine jaunâtre. Le roi couronné du *khoprash*, les épaules couvertes d'un large collier, incline la tête en avant dans l'attitude penchée que lui prêtent toutes les représentations qui nous restent de sa curieuse

physionomie. Le buste est sectionné à peu près au niveau des pectoraux et, de toutes les particularités dignes de remarque, celle-ci n'est pas la plus négligeable, car un examen attentif, sans dissiper complètement les préventions qu'inspire cette disposition insolite, qu'au premier abord on est tenté de mettre au compte de l'un des derniers propriétaires de l'objet, permet de retrouver çà et là, non seulement la même patine naturelle, mais les mêmes maculatures que sur les parties les plus exposées du buste. En tout cas, il permet d'écarter l'hypothèse d'un remaniement de fraîche date, en admettant qu'il faille l'attribuer à une main moderne. Quand ce buste nous est parvenu, la tête était décollée des épaules : on pouvait voir au beau milieu de la section, dans chacune des parties, une énorme mortaise assez gauchement taillée, attestant qu'une tentative récente avait été faite pour rétablir l'intégralité du monument au moyen d'un tenon, et l'on peut attribuer à la maladresse de cette tentative les fissures dont est fendillée, principalement en arrière, la surface du diadème.

L'espèce de mutilation lépreuse qui le dépare douloureusement est malheureusement concentrée sur la partie la plus expressive du visage. Descendant graduellement de l'ombilic du casque dont elle a émoussé les saillants de l'uræus, elle s'avance, par le milieu du front, sur l'œil gauche, rongé profondément l'arcade sourcilière et un peu plus superficiellement les joues et le nez dont elle a parachevé la destruction, car, il est à supposer qu'une main vengeresse, ici comme ailleurs, avait déjà infligé ce traitement infamant à l'image du contempteur d'Amon. L'œil droit a été moins atteint ; la bouche et le menton sont à peu près intacts. Une double supposition peut expliquer la manière dont se sont produits ces dommages, dus, personne n'en peut douter, à une action naturelle : ou bien le buste couché dans un sable inégalement sec — j'écarter l'hypothèse d'un sol limoneux qui aurait généralisé ses ravages — sur sa face, livrait celle-ci à l'action corrosive de l'humidité, ou bien, ce qui est aussi vraisemblable, le buste encore en place, étant en grande partie abrité,

n'exposait que les parties les plus saillantes de sa face aux intempéries de l'air. Les autres dégâts semblent faits de main d'homme. Des restes de couleur sont encore visibles dans les rainures et renfoncements, croûtes de bleu lapis adhérent à la coiffure, ocre rouge foncé



FIG. 1. — Partie supérieure de la statue Salt (Musée du Louvre).

dans les cavités et sur le dos des oreilles et même dans toute la région du cou au-dessous de la nuque. De plus, la pierre porte encore les vestiges vaguement estompés des ornements tracés au pinceau qui couvraient la coiffure et le collier.

Les portraits du roi Akhounaton en ronde bosse commencent à devenir un peu moins rares. Dans ces dernières années, les fouilles de M. G. Legrain à Karnak en ont fait entrer deux au musée du Caire, malheureusement fort détériorés.

De cette dimension héroïque qui est le propre des statues royales ne remplissant pas une fonction dans l'architecture des temples, elles rentrent dans le style officiel thébain et présentent plus d'intérêt comme monuments de la période amonienne du roi que pour l'étude de ses caractères physiques. On pourrait même élever quelque doute sur le dernier de ces monuments, taillé dans un bloc de bois pétrifié qui semble, par parenthèse, avoir offert moins

de résistance à l'érosion des eaux qu'au ciseau du sculpteur ; on y peut voir tout au moins un document bien démonstratif de la liberté que les ateliers officiels prenaient avec la ressemblance royale. C'est donc encore la statue en stéatite jaune, acquise par le Louvre avec la collection Salt en 1826, qui reste, iconographiquement parlant, l'image typique par excellence d'Akhounaton¹ (fig. 1 et 2). Débris merveilleusement conservé d'un groupe représentant le couple royal, elle n'a perdu que le bas des jambes et, çà et là, quelques parcelles insignifiantes. Cependant elle nous représente un roi parvenu à la maturité² : sous l'impassibilité de commande, le masque avec ses traits tirés et sa moue prononcée a quelque chose de morose et de peu engageant. Tout au contraire le nouveau buste nous met en présence d'un Akhounaton juvénile et gracieux et ce fait n'est pas pour diminuer le mystère qui plane sur ce singulier personnage.

Dans les bas-reliefs des tombes de Tell el-Amarna où l'image



FIG. 2. — Profil de la statue Salt.

1. Cf. Maspero, *Statue d'Aménophis IV*, dans les *Monuments de l'Art antique d'O. Rayet*, t. I^{er}.

2. C'est dire que je ne souscris guère aux déductions de Fl. Petrie qui font mourir Akhounaton entre 30 et 34 ans. L'axe des 18 années de règne, si l'on s'en tient à ce nombre qui n'est pas certain, me paraît devoir être déplacé dans la vie de ce roi.

du roi est fréquente (elle y est même si fréquente et si usurpatrice des emplacements consacrés dans les tombes thébaines aux scènes de la vie familiale, que, suivant l'expression très juste de Davies, chacune de ces tombes semble au premier abord la tombe même du roi), cette représentation s'offre à nous, avec un caractère caricatural très marqué : le personnage y est franchement laid (fig. 4). Ici, en dépit des mutilations qui le déparent, le visage n'est pas



FIG. 3. — Aménôthès III,
d'après la tête du Musée Britannique.

dépourvu d'une certaine grâce. Nulle laideur dans les traits qui ne manquent pas d'un certain piquant, comme dans les types botticelliens, par l'exagération même de l'allongement des yeux, du mouvement arqué des lèvres et du caractère volontaire du menton. L'amaigrissement de la joue qui fait saillir la pommette contribue aussi au charme de ce neurasthénique. La ressemblance avec sa mère Tii est flagrante, et l'on trouvera peut-être des gens tentés d'attribuer le buste à cette reine ou même à la reine Nefertiti, son épouse, d'autant que les dimensions de la tête sont sensiblement inférieures à la normale. La coiffure masculine ne fait pas obstacle à cette interprétation, car Tii se l'était attribuée en sa qualité de régente et obtint de la conserver dans son rôle de reine-mère et Nefertiti partagea ce privilège. Mais, outre que les pectoraux, tout en contribuant à l'aspect efféminé du personnage ne vont pas néanmoins jusqu'à se confondre avec les seins de l'autre sexe, nous retrouvons deux traits signalétiques qui appartiennent plus particulièrement à Akhounaton : le nez, plus long (de la racine aux narines) que saillant qui, hérité de son père Aménôthès (fig. 3), modifie dans le fils les traits maternels, et enfin cette paire d'oreilles dont l'identité avec celles de la statue Salt (fig. 2) serait plus apparente, si elles n'étaient cassées à la naissance du lobe, qu'il faut se représenter charnu et

dilaté par l'insertion de la boucle d'or. Ces grandes oreilles, plantées haut sur les côtés de la tête, donnent au visage, par leur écartement, un aspect faunesque, qui manque complètement à la statue Salt, mais qui par contre est le trait dominant des Akhounaton d'El-Amarna¹.

Inutile de passer en revue tous les caractères physiques de cette figure à laquelle le flou des mutilations autant que la mièvrerie des traits donne un faux air d'adolescent ; on les retrouvera détaillés à merveille sur nos planches I et II et, qui plus est, rendus dans le sentiment qui a présidé à l'exécution de ce morceau. On remarquera notamment combien le cou, nettement dégagé des épaules, et incliné comme sous le poids de la tête, s'éloigne de la manière caricaturale dans laquelle se sont complus les auteurs des bas-reliefs (fig. 4). Ce diadème, qui déconcerte dès l'abord par le violent contraste que produit son volume avec le frêle visage qu'il couronne, est, grâce à son excellent état de conservation, un des attraits du monument. C'est, a-t-il été dit, le khoprash ou casque de guerre, diadème habituel du monarque hérétique². Il est de forme haute et diffère par là de celui qu'on est habitué de voir sur les têtes royales, qu'il s'agisse des prédé-



FIG. 4. — Fragment de bas-relief représentant le roi Akhounaton (Musée du Louvre).

1. On pourrait dire autant du menton ; cette partie du visage est distincte chez le roi et la reine Nefertiti dans presque toutes les représentations des tombes d'El-Amarna où les visages du couple hérétique n'ont pas été mutilés (notamment L.D., III, pl. 111 et N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El-Amarna*, part. II, pl. XXXII) ; par contre dans L.D., III, pl. 101, les deux visages sont en quelque sorte décalqués sur le même type ; mais la ressemblance dans ce cas isolé n'est pas concluante.

2. Akhounaton l'échange parfois avec la *couronne rouge* et la coiffure *nemsit* (le khaft de Champollion). Une esquisse sur un ostrakon possédé par le musée de Berlin le représente en perruque sans couronne. On serait tenté de supposer qu'il avait abjuré les insignes de roi du Sud, si les statues mumiformes qui sont rangées dans le pronaos du temple d'Aton, reproduit en plan cavalier dans la décoration du tombeau de Mérirâ, ne portaient pas alternativement les couronnes du Sud et du Nord.

cesseurs immédiats ou de la longue lignée des successeurs d'Akhounaton. Pour qui ne serait pas initié aux usages égyptiens, ce serait moins un casque guerrier qu'une tiare sacerdotale. Le *khoprash* ou *khepersh* n'apparaît pas sur les monuments avant le second empire thébain. On peut le considérer comme importé ou créé sous l'influence d'un modèle venu d'Asie, ainsi que la cuirasse à écailles, le poignard recourbé (*khopesh*) et le char¹. Coiffure d'un grand caractère, confectionnée en peau selon toute apparence, la face antérieure bizarrement bombée dans le haut comme le gros bout d'un œuf s'y assemble avec la partie postérieure selon une arête vive dont la direction est oblique. Au-dessus du front, le bord de la coiffe relevé pouvait sans doute se rabattre comme une visière, de la même manière que le couvre-nuque fait d'une pièce rapportée. Les squames annulaires (en métal dans la réalité) qui agrémentent d'un joli travail en relief la casque du Ramsès II de Turin étaient ici simplement reproduits en couleur. On remarquera aussi l'ampleur avec laquelle s'étale l'uraeus dans un superbe parafé qui garnit l'ombilic du casque et va mourir à son sommet ; la tête si caractéristique du *naya* se détachait au contraire en saillie dans le demi-cercle inférieur de la boucle. La double banderolle qui, détachée du couvre-nuque, ondule au gré du vent, s'épanouit dans le haut du dos après avoir contourné les côtés du petit tenon d'appui qu'exige le poids de la tête (fig. 5). Ces tenons partiels sont très usités dans l'art égyptien, et l'usage le plus fréquent qui en est fait est généralement localisé, non derrière, mais devant le cou et se confond avec la barbe postiche.

Tel est, dans son ensemble, ce superbe monument auquel il ne manque guère que d'avoir été un peu plus épargné par le temps pour être un des morceaux les plus enviés de la sculpture égyptienne. Tel quel, il n'en reste pas moins très précieux. En lui, apparaît dans toute son originalité, son charme et son intensité de vie, cet art

1. La cuirasse à écailles et le glaive recourbé ou *harpé* figurent dans les butins de guerre de l'Asie. Cf. L. D., III, 66 a.

d'El-Amarna si savoureux là même où il est le plus négligé : nulle raideur, nul formalisme, nulle concession au canon de l'école. Tout ce qui caractérise l'art essentiellement profane dont nous avons longuement parlé s'y trouve réuni et pourtant n'avons-nous pas là un morceau de la sculpture officielle ? Le personnage représenté est un roi ; ce roi est revêtu de ses insignes ; il a, enfin, les traits du visage empreints d'un certain idéalisme. Mais quelle différence avec la grande masse des statues thébaines ! L'idéalisme factice qui les caractérise peut aller jusqu'à la suprême élégance ; le modelé des traits autant que le détail du costume peut y atteindre le plus haut degré de la perfection technique, l'harmonie des lignes y parvenir à une pureté dont l'art

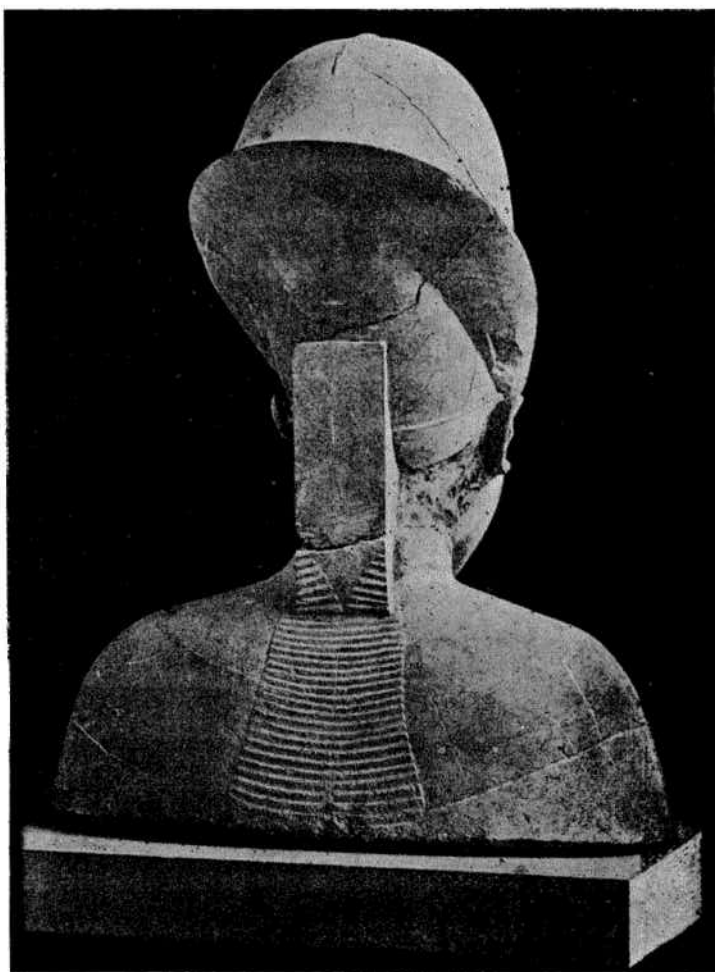


FIG. 5. — Buste d'Akhounaton, vu de dos.

égyptien partage le secret avec l'art grec ; mais à toutes ces belles idoles, rois ou dieux, il manque ce cachet de vie individuelle qui met les créations de l'art en communication avec notre pensée, force notre intérêt pour elles et les grave dans notre mémoire. Ici nous avons affaire à un homme bien réel et rien ne nous incline à le prendre pour un dieu, comme tant de Thoutmès, de Sétî, de Ramsès ! Pourquoi cette différence ? Que s'est-il donc passé ?

Il s'est passé, le fait n'est plus douteux, une véritable révolution

dans l'art officiel. En rompant avec le sacerdoce d'Amon et en abandonnant la capitale de ses pères, le roi hérétique avait rompu du même coup avec tout ce qui dépendait du temple, et notamment ces ateliers qui gardaient le monopole de la sculpture officielle et religieuse et qui étaient dépositaires du canon traditionnel. A une nouvelle capitale il fallait un art nouveau, et, dans ce but, on s'adressa vraisemblablement à des équipes d'artistes et d'artisans recrutés dans les corporations qui n'avaient aucun lien avec la religion délaissée, c'est-à-dire aux ateliers de dessinateurs et de sculpteurs laïques. Il dut en arriver de divers endroits, de Thèbes certainement, mais aussi de Memphis, d'Héliopolis et d'ailleurs. Quand l'art provincial de l'Égypte sera mieux connu, on pourra opérer d'instructifs rapprochements. Ce fut, en tout cas, la régénération de la sculpture officielle par l'art vivant; non seulement de l'art proprement officiel, mais même du bas-relief funéraire.

Ces bas-reliefs et ces peintures sur stuc qui, dans les tombes civiles de Thèbes émerveillent les voyageurs et à très juste titre, constituent une des formes les plus charmantes et les plus élégantes de l'art égyptien; mais elles n'ont pu s'affranchir, sous les règnes précédents, d'une tendance marquée à un idéalisme inexpressif. La composition en est savante et variée, les personnages dans l'action ou au repos y sont posés avec souplesse, le mouvement en est toujours juste. C'est là, du reste, l'unique manière de rendre l'expression, comme dans les peintures de vases grecs et les estampes japonaises: ainsi l'exige le dessin au trait qui tire tous ses effets de la silhouette, les teintes plates du coloris n'ayant qu'un rôle décoratif. Les vieillards sans rides des vases grecs restent néanmoins des vieillards; on ne les confond pas avec les éphèbes. Dans les peintures thébaines, il n'y a pas de vieillards; hommes et femmes, de quelque condition qu'ils soient, jouissent d'une inaltérable jeunesse. Nulle autre concession au réalisme que deux ou trois bourrelets de graisse s'étageant au-dessous des pectoraux chez quelque haut fonctionnaire, ou quelque prêtre d'Amon —, d'un rendu bien conventionnel et sans que le

visage et les membres perdent rien de leurs formes juvéniles. Cet âge d'or fait évidemment partie du concept de la vie future ; au point de vue de l'art, nous ne trouverions pas mauvais que certains personnages accessoires ou épisodiques en fussent exclus. Mais la mode n'était pas au réalisme et l'artiste n'avait pas son portefeuille garni de quelques-uns de ces types qui mettent une note comique et amusante dans un tableau d'ensemble.

A El-Amarna tout change et le réalisme règne en maître. Si l'on veut voir quelles pouvaient être les ressources de l'art égyptien, affranchi de tout obstacle, ce que devait donner son génie observateur et satirique, son sens intime de l'expression, c'est là qu'il faut aller. Ceux qui déplorent l'absence des scènes familiales dans les spéos à portiques de la montagne d'El-Amarna et de Hagi Qandil oublient (comme l'avait déjà constaté Nestor l'Hôte) qu'il y a plus de vie, de mouvement, d'expression, d'observation de la diversité des types, d'exactitude et d'habileté à rendre l'aspect tumultueux et bigarré des foules qui se pressent sur le parcours des cortèges, dans les grandes compositions officielles qui décorent ces sépultures, que dans les plus belles tombes de Sheikh Abd el-Gournah. Sans doute l'exécution hâtive y laisse parfois à désirer. Il ne faut pas oublier avec quelle rapidité fut improvisée cette nécropole : l'inégalité du travail résulte du mélange inévitable que devaient produire des équipes nombreuses et d'un recrutement peu homogène. Mais qui voudra faire un choix et réunir des morceaux comme le groupe des aveugles du tombeau de Merirâ, les danseurs grotesques du tombeau d'Aï et, dans plus d'un tombeau, telle scène de pleureuses formant une théorie d'un pathétique qui atteint le suprême de l'art par l'accent vraiment éploré des gestes et des attitudes, enfin quelques-unes de ces esquisses à l'encre qui apparaissent encore sur les parois inachevées, pourra se vanter d'avoir ressuscité cet art profane et populaire dont les vestiges ne sont nulle part mieux conservés qu'ici, et qu'un simple hasard politique, unique d'ailleurs en son genre dans toute l'histoire d'Égypte, a fait passer du domaine de la vie courante dans le

domaine officiel et protocolaire. Le trait le plus saillant de ces représentations multiples, c'est l'intensité de l'expression : c'est aussi le caractère principal de notre tête royale. Avec Akhounaton commence une période en quelque sorte romantique de l'art officiel : on recherche l'effet, mais par des emprunts directs à la nature. Tout d'ailleurs à cette époque, si intéressante pour l'historien, où tant



FIG. 6. — Fragment de plâtre représentant le masque d'Akhounaton, trouvé par Fl. Petrie à El-Amarna.

d'idées étaient remises en question, devait provoquer ce renouvellement du répertoire des formes et du style : l'influence étrangère, et surtout celle des pays de civilisation mésopotamienne¹. L'inévitable retour en arrière, par réaction contre l'esprit thébain et au contraire par tendance héliopolitaine, remettent en honneur le style de l'Ancien et même du Moyen Empire. Toujours est-il qu'une véritable révolution s'opère dans la manière de traiter la figure humaine et c'est en cela qu'il est impossible de ne pas constater un retour aux procédés du Moyen Empire. Les statues d'Amenemhat III²

et d'Ousirtesen IV ne sont pas seulement dans l'art égyptien ce qui se rapproche le plus des statues d'Akhounaton. Il y a une manière de traiter les yeux dans la sculpture en ronde bosse qui est commune à ces deux époques. On ne se contente plus de ce cerné schématique, si sommaire qu'on pouvait l'obtenir en tordant une feuille de métal et qui donne aux statues et aux figures en bas-reliefs des yeux de cercueils

1. Je crois beaucoup moins à l'influence égéenne. Les rapports établis entre le décor de la coupe de Vafio et les peintures égyptiennes d'animaux bondissants dans les fourrés me paraissent superficiels.

2. Ce détail n'a pas échappé à W. Spiegelberg. Sa petite *Histoire de l'Art égyptien* parue dans la collection *Der Alte Orient* abonde en vues très justes sur la plupart des questions essentielles.

mumiformes, des yeux avec un semblant de paupières. La paupière se détache, maintenant, de l'arcade sourcilière sur l'orbite et nous rassure sur la position qu'elle pourra prendre dans l'état de sommeil. L'artiste s'aperçoit aussi que les commissures des lèvres et le vide imperceptible qui forme le point central de la bouche complètement close ne se trouvent pas invariablement sur une ligne horizontale; rien de plus varié que la forme et le mouvement des lèvres dans la figure humaine : on ne s'en est jamais mieux avisé que sous le Moyen Empire et, à cet égard encore, nous retrouvons le même trait d'observation dans l'art d'El-Amarna. La beauté sans rivale des statues divines et officielles des règnes de Toutankhamon et d'Haremhab tient à un renouvellement des procédés de l'école par le rajeunissement de l'art opéré sous le règne du dernier des Aménôthès.

Il ne me semble pas qu'on puisse s'étendre sur cette époque si originale sans rappeler les deux noms d'artistes auxquels un bon hasard a permis d'arriver jusqu'à nous. Ces noms de *Baouk* et d'*Aouti* ne sont pas, quand on y regarde de près, tout à fait vides de sens dans la question qui nous occupe¹. Sans doute il nous est interdit, sous peine de tomber dans le pur roman, de rechercher la part d'action individuelle que chacun d'eux a pu exercer dans le mouvement réformiste, mais un détail bien significatif est que l'un et l'autre font partie du personnel attaché à la maison royale dès le règne précédent. *Baouk*, directeur des travaux dans la Montagne Rouge d'Assouan et chef des travaux de grande sculpture au temple d'Aton de la nouvelle capitale, avait hérité sa charge de directeur des carrières d'Assouan de son père *Mon*, qui était également chef des travaux de grande sculpture du roi sous Aménôthès III; il semble aussi se prévaloir de ce que sa grand'mère, la dame Roï, était d'Héliopolis. *Aouti*, qui porte l'unique, mais gros titre de por-

1. Pour *Aouti* v. L.D., III, 100 a; pour *Baouk*, Maspero, *Hist. des peuples de l'Orient classique*, t. II, p. 320; G. Legrain dans *Monuments pour servir à l'histoire du culte d'Atonon*, p. 43 (*Mém. Inst. Arch. du Caire*, t. VIII); A. Baillet, *Recueil* 1901, p. 140.

traitiste en chef de la très royale épouse Tii, met la dernière main à la confection d'une petite statue de la jeune princesse Bakitaton, la plus jeune fille d'Akhounaton. C'est donc un artiste attitré de la maison de la royale grand'mère qui a encore la préférence pour l'exécution du portrait de la petite fille. Ainsi ces deux personnages sont suffisamment qualifiés pour qu'on ne leur dénie pas toute espèce de rôle dans la révolution artistique du règne. L'intéressant pour nous est simplement de constater qu'ils n'étaient pas des nouveaux venus : Akhounaton les avait trouvés dans sa maison. Nous y voyons une preuve de plus que les tendances qui se firent jour si manifestement grâce aux circonstances politiques et religieuses créées par Akhounaton existaient déjà en germe dans le milieu artistique qui s'était formé à la cour d'Aménôthès III.

Malgré la multiplicité de ses images, nul roi d'Égypte n'est plus énigmatique qu'Akhounaton : on en a fait un eunuque, puis une femme, mais ces deux hypothèses se sont heurtées à des preuves irrécusables tirées de sa vie et le mystère plane toujours sur son étrange personne. Une double question se pose encore à son sujet. Il est incontestable que le roi hérétique est représenté dans les bas-reliefs d'El-Amarna vêtu (on pourrait presque dire dévêtu) en femme. Sa robe transparente, à l'inverse de la règle adoptée par les rois, couvre ou plutôt révèle sa complète nudité. Il est toujours imberbe, et comme l'a observé Lefebure¹, son entourage comprend, indépendamment d'un grand nombre de femmes sans rôle nettement marqué, une escorte de flabellifères-femmes. Il y a déjà là un ensemble de faits surprenants ; mais ce qui l'est davantage, c'est que le roi lui-même se distingue de tous les hommes de son règne — singularité qui dépasse tout — par sa structure et ses formes féminines. Épaules arrondies, bras tournés en dehors², cuisses développées d'une manière anormale et rattachées aux jambes sans aucune saillie du genou, pieds trop petits, il ne manque à ces caractères physiques

1. *Proceedings*, 1891, p. 481.

2. L. D., III, 101.

qu'une légère accentuation des pectoraux pour que le gynécomorphisme du roi soit complet. Il n'en reste pas moins manifeste. D'autre part, ce prince, que plusieurs de ses portraits¹ nous représentent comme ayant un visage agréablement irrégulier et non dépourvu de grâce, est représenté au contraire en d'autres comme affligé d'une laideur bien caractérisée. Son épouse Nefertiti, qui avait elle aussi des traits aimables et fins, partage souvent sur les bas-reliefs la difformité conjugale. La malice d'un groupe d'artistes, hostile ou peu sympathique à la réforme religieuse, y est-elle pour quelque chose ? Avons-nous affaire à d'authentiques caricatures ? On serait tenté de l'admettre, si la décoration des tombes comprenant ces images avait pu se faire loin des regards du roi ou simplement d'officiers dévoués au règne. Des routes spécialement tracées du palais royal aux divers quartiers de la nécropole ne permettent pas de le croire². La laideur du couple royal est donc le fait de la volonté du roi. Elle résulte d'ordres émanant de lui, comme le gynécomorphisme : il reste à en trouver les motifs. On peut supposer, dans un cas, qu'Akhounaton, influencé et en quelque sorte comprimé dans sa jeunesse par sa mère Tii, épris ensuite d'une passion désordonnée pour sa femme, qu'il assied sur ses genoux et caresse sans le moindre respect humain devant toute sa cour, puis pleinement satisfait de n'avoir procréé que des filles, homme de gynécée par-dessus tout, ait poussé l'aberration et le déséquilibre jusqu'à vouloir changer de sexe : ces choses-là ne sont pas sans exemple. Aussi bien, le roi, dans une pensée de complète égalité, descend au niveau de sa femme qu'il élève, par contre, en l'investissant du droit de partager ses insignes. Pour ce qui est de l'enlaidissement intentionnel, Wiedemann ne me paraît pas s'égarer quand il y cherche un motif religieux. Akhounaton a voulu jusqu'au bout prendre le contre-pied des coutumes thébaines. Ses prédécesseurs se faisaient embellir et transfigurer en dieux ; Akhounaton, au contraire, exalte son dieu

1. L. D., III, pl. 111. Cf. aussi l'ostracon de Berlin souvent reproduit.

2. Le roi devait visiter les travaux ; l'observation est de N. de G. Davies.

à ses dépens. Non content de répudier tous les accessoires d'apothéose¹, diadèmes et sceptres divins, signe de vie en rapport avec le faste royal de la ville d'Amon, il pousse, dans un accès de fanatisme religieux, l'humilité jusqu'à s'amoindrir et s'enlaidir. En cela, il n'agit pas autrement que ces extatiques des religions orientales chez qui le délire religieux prend les formes les plus étranges, ou plutôt sa manière à lui est très anodine en comparaison des pratiques véritablement barbares des autres religions et son caractère en reste purement moral et plus près du piétisme judéo-chrétien. Le sentiment d'exaltation qui domine dans les hymnes solaires légitime parfaitement cette supposition.

J'ai indiqué les raisons qui rendent si troublante la question de l'origine du monument. S'il s'était agi d'un autre roi et d'une autre époque, j'aurais admis sans peine l'hypothèse d'un fragment de statue transformé par un des derniers propriétaires². Mais, avec Akhounaton, tout est tellement au rebours des usages courants que l'hypothèse d'un buste original passe facilement dans la masse de tout ce qu'on est près de concéder à ce révolutionnaire. Ce n'est pas que le buste manque complètement à l'art égyptien. Son emploi funéraire, à défaut de bien d'autres, est attesté par quelques monuments. On peut aussi conjecturer que notre monument appartient à la même catégorie que le fragment en plâtre du musée du Caire trouvé par Fl. Petrie dans les ruines du palais d'El-Amarna (fig. 6), c'est-à-dire à celle des modèles d'atelier; mais c'est bien douteux. Aucun repère, aucune disposition géométrique de lignes et de points ne viennent attester cet emploi; de plus, comment admettre que la coiffure et les épaules aient si peu souffert, si, comme tout l'indique, ce modèle a été trouvé dans les décombres de la ville? Je ne vois pas quelle mystérieuse circonstance l'aurait si bien préservé. Ce

1. Il y a quelques rares exceptions, L. D., III, 91 b et 100 b.

2. Des statues royales qui ornaient le temple d'Aton, Petrie n'a retrouvé dans les décombres que d'informes et minuscules débris, qu'il répartit entre douze statues du roi et cinq de la reine. Il n'est pas prouvé que la tête possédée par le British Museum et rapportée par Perring vienne de là.

qui empêche de circonscrire les recherches pour un pareil roi, c'est qu'il tient une place si prépondérante dans sa capitale qu'il est partout chez lui et qu'enfin le site d'El-Amarna a été dévasté depuis si longtemps qu'il n'y a plus à faire grand fond sur l'état actuel des lieux comme moyen d'indication, non plus qu'à s'étonner de ce qu'on voit paraître à des intervalles variés sur le marché des antiquités ; et l'on pourrait se féliciter que les musées deviennent le dernier refuge et l'asile tutélaire des œuvres ainsi vouées à la destruction, s'il n'y avait pas à regretter parfois qu'ils en soient la cause.

GEORGES BÉNÉDITE.



LE ROI AKHOUNATON

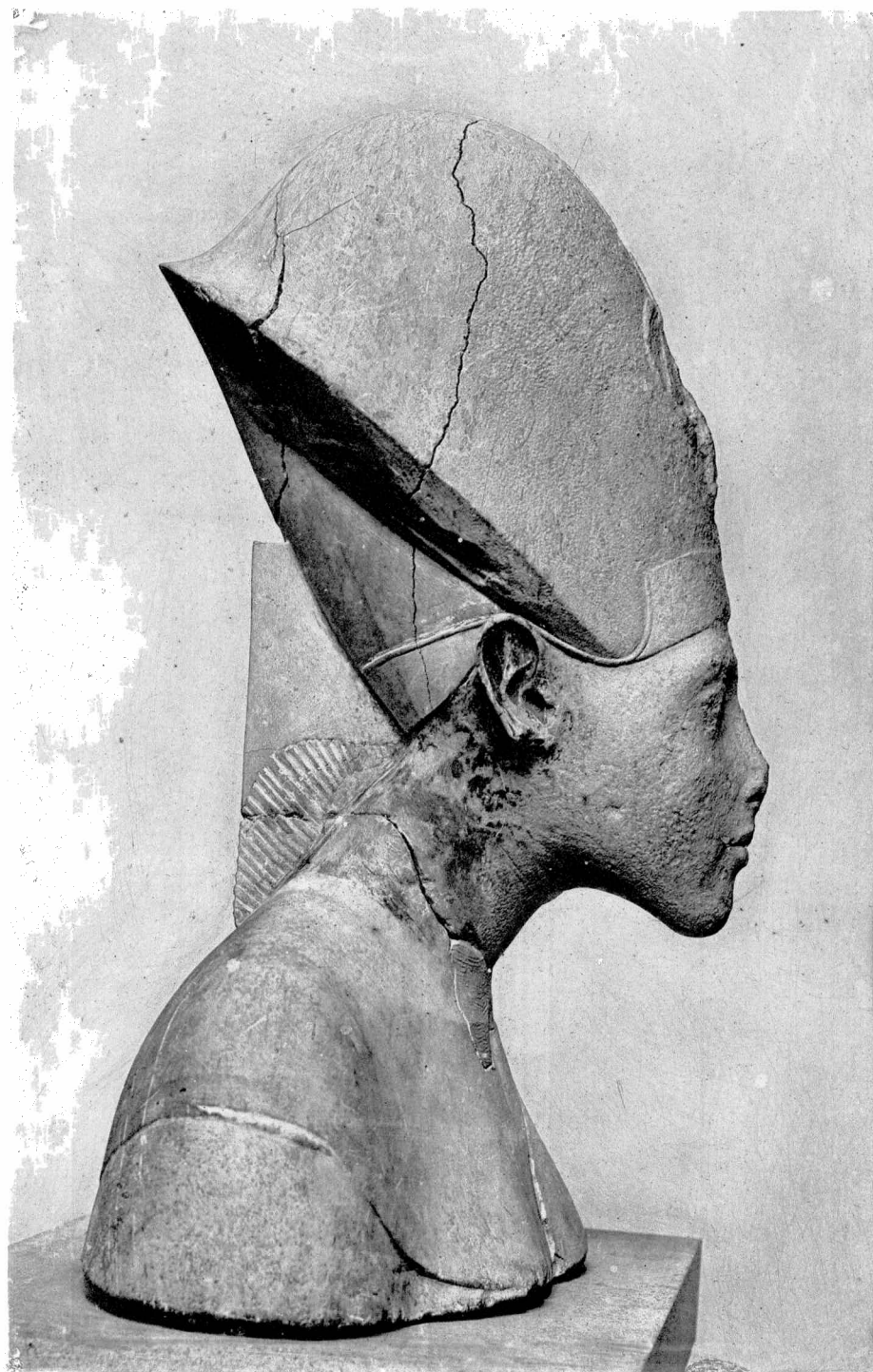
(XVIII^e Dynastie)

Buste en pierre calcaire. — Musée du Louvre

E. Leroux Edit.

Hélios Dujardin

Fig. 143



LE ROI AKHOUNATON

(XVIII^e Dynastie)

Buste en pierre calcaire...Musée du Louvre

E. Leroux Edit.

Hélios Dujardin.